

El metateatro en micropoéticas epigonales de géneros breves del Barroco español

por *Marcela Beatriz Sosa*
(Universidad Nacional de Salta)

RESUMEN

Abordaremos el segmento epigonal del metateatro en el teatro breve del Siglo de Oro español (1660-1700), mediante la consideración de las micropoéticas de los textos de tres autores: “La campanilla” (1661), entremés atribuido a Moreto; “El titeretier” (1677), mojiganga de Francisco de Avellaneda, y “Doña Jimena Gómez” (1692), mojiganga de Simón de San Mateo. El estudio comparativo ha permitido observar: repetición automatizada de prácticas metateatrales (autorreferencialidad, travestismo, rol dentro del rol...), incremento de las estrategias de adulación -concordante con la entronización de los géneros breves en palacio- e intensificación de una “retórica del absurdo”, relacionada con la parodia.

META (TEATRO) — BREVE — MICROPOÉTICAS — BARROCO — ESPAÑOL

La intensa noción de *teatralidad* que permea el imaginario del Barroco hispánico se expresa emblemáticamente en el teatro –en particular, en los géneros breves- y en una diversidad de prácticas dramáticas autoconscientes -el metateatro- que subrayan la artificiosidad de la ficción, al mismo tiempo que problematizan sus límites con la realidad.¹

Estudiamos dichas prácticas sobre un corpus compuesto por textos de dramaturgos canónicos (Quiñones de Benavente, Calderón, Moreto) y de aquellos denominados “menores”, generalmente unidos al entorno palaciego mediante el mecenazgo como oficiosos proveedores de diversión para la casa real. Dicha premisa nos llevó a una perspectiva doblemente sincrónica y diacrónica, ya que en su momento de apogeo –alrededor de mediados del siglo XVII- los principales poetas de comedias cultivarán los géneros breves e introducirán novedades significativas con respecto al metateatro, seguidos por una copiosa nómina de dramaturgos de segunda línea, y luego, a partir de 1660, serán estos últimos quienes continúen repitiendo fórmulas exitosas hasta la saciedad, en el período epigonal del sistema teatral barroco.

A fin de corroborar nuestra hipótesis, trabajamos con *La campanilla*, entremés atribuido a Moreto (cfr. Lobato 2003)²; *El titeretier*, mojiganga de Francisco de Avellaneda, y *Doña Jimena Gómez*, mojiganga de Simón de San Mateo, textos que, al representar estadios del considerado último período, constituyen emergentes de las micropoéticas metateatrales de géneros breves y permiten detectar la aparición, reiteración o caída de rasgos.

Entre el sonar de la campanilla, el tañidillo del cascabel y la tonada

Comenzaremos por el entremés más antiguo de la selección, *La campanilla*,³ estrenada en 1661, cuya intriga resumimos para poder efectuar el parangón con los otros textos:

¹ Objeto del Proyecto N° 1975 - CIUNSA: “La metateatralidad en la dramaturgia española del siglo XVII. Parte II. El espejo invertido del metateatro breve” (2012-2015).

² Citamos el entremés por la edición de Lobato (2003), *El titeretier* por la edición de Cienfuegos (2010) y *Doña Jimena Gómez* por la edición de Buezo (2005).

³ Por las razones anteriormente mencionadas, no nos incumbe tratar el tema de la autoría en dicho entremés.

- Manuela⁴ riñe a Escamilla (villano), por haber gastado todos los ahorros en una campanilla con el poder de paralizar a quien la oye.
- La mujer quiere probarla y así lo hacen, provistos de una cinta milagrosa que oficia de *antídoto*. Salen diversos personajes (tipos), que quedan inmovilizados al sonido de la campanilla: don Braulio, un “galán de medio relieve”, vistiéndose con la ayuda de un sastre para ir a la procesión; un galán al que su dama le pide dinero y se dispone a darle la bolsa; dos valientes fingidos que van a empezar a luchar con espadas; dos mujeres que comienzan a merendar.
- Cuando Escamilla va a comer la merienda interrumpida de las dos amigas, su mujer toca la campana y él se queda inmóvil.
- Suena música y todos se *desencantan*. Termina la obra con canto final.

El *teatro en el teatro* se instituye a partir del desdoblamiento de Escamilla y Manuela en espectadores, primero de las situaciones y luego de los sucesivos *encantamientos*. Precisamente, por esta última cualidad se ha llamado a este tipo de entremés “de magia” (Lobato *op.cit.*: 583). La representación dentro de la representación evoca el tradicional *juego de las estatuas*. El metateatro se construye a través de la metáfora plástica de los “cuadros vivos” que configuran los personajes paralizados, con el consiguiente efecto de vacilación en el espectador entre lo humano y lo artístico o, también, entre lo vivo y lo muerto.

El aparente juego infantil está cargado de otras valencias evidenciadas cuando Escamilla se justifica ante Manuela por el dinero gastado. La campanilla tiene poderes mágicos: cuando se toca, cada cual queda en la postura de lo que estaba haciendo pues es *la hora de todos*. Este era un motivo religioso conectado con el tema del *árbol del pecador*, que empezó a desarrollarse iconográficamente en el siglo XVI y alcanzó gran difusión en la pintura española e hispanoamericana en el XVII,⁵ de donde pasó a textos literarios como *La hora de todos* de Quevedo (h. 1650), del cual extraemos la explicación:

El justo fue siempre asimilado al árbol que da el fruto en su tiempo, no en todos los tiempos, no en los de la fortuna, cuyo calendario desvaría. [...] Su tiempo es cuando Dios se lo pidiere. [...] El tiempo de dar el fruto es cuando Dios se le pide: esto es mandarle que le tenga prevenido todo el tiempo, porque ni sabe el día ni la hora. [...] Quien aguardare a que llegue la hora de cada cosa, que dice el Espíritu Santo que sobrevendrá de repente como ladrón, acertará lo que son estos enigmas [Salmos], que nos descaminan el juicio, persuadiendo los ojos con las disimulaciones de *colores lisonjeros o de borrones desaliñados* (Quevedo 1859: 201-202, cursivas nuestras).

Corroborando la fuerte interdiscursividad artística del Barroco, Quevedo utiliza metáforas pictóricas para hacer reflexionar sobre la sensualidad de los sentidos, el “engaño a los ojos”, frente a las (di)simulaciones del mundo, lleno de *colores lisonjeros y borrones desaliñados*. Por los mismos años, el pintor valenciano Ignacio de Ries compone la “Alegoría del árbol de la vida” (1653), donde se aprecia un árbol de frondosa copa que incluye un banquete, un tronco talado a punto de caer y a Cristo, en la acción de tañer una campana; también están presentes un esqueleto y el demonio. En el ángulo superior izquierdo puede leerse: “MIRA QVE TE AS DE MORIR/ MIRA QVE NO SABES

⁴ Los protagonistas de *La campanilla* están identificados con los nombres de los actores que los representaron, práctica de neto cuño metateatral ya que permanentemente se está enfatizando la asunción del rol ante los ojos del espectador. En *El titeretier*, todos los personajes están nominados con el apelativo “real” de los cómicos.

⁵ “La Vanitas tiene en la península un fuerte trasfondo psicológico y religioso, reflejado principalmente en la presencia del tema del Desengaño en literatura: se trata de una especie de sabiduría pesimista no identificable con la conciencia de la decadencia nacional, y centrada en un sentimiento de ‘despertar de los sueños y su falsedad’.” (Anguix Vilches 2001).

QVANDO” y en el ángulo superior derecho: “MIRA QVE TE MIRA DIOS/ MIRA QVE TE ESTA MIRANDO”. En el entremés, todas las situaciones “congeladas”, más allá de su costado risible, remiten a pecados: la vanidad, la codicia, la violencia, la gula...

Lobato (2003: *op.cit.*) afirma que “cuando Moreto compone obras breves [...], la irracionalidad [...] se lleva hasta el límite de lo absurdo y genera lo ridículo, con el fin de presentar una ejemplaridad de tipo negativo. [...] Hay en su teatro breve una veta satírica al modo quevedesco, [...], que parte de presupuestos semejantes a los de la comedia.” Efectivamente, el tono serio y adoctrinador del motivo -tanto pictórico como literario- está reemplazado en *La campanilla* por la entidad lúdica del teatro breve, pero hay igualmente una exhortación a contemplar el destino del hombre, implícita en la cómica designación de la muerte, al final:

El entremés se acaba,
porque no sea,
que le coja la hora
de ser friolera (vv.159-162)

La percepción del mundo como teatro –postulado que subyace a las prácticas metateatrales– contamina la misma escena: el propio espectáculo está sujeto a su consunción al sonar de la campanilla.

En cuanto a la mojiganga *El titeretier*⁶ de Francisco de Avellaneda, cabe señalar el estrecho parentesco que existe entre esta y el género recién analizado. Como consigna Buezo (1989), dramaturgos como Quiñones de Benavente escribieron entremeses cantados, con escaso argumento y elementos fantásticos, en una gradual aproximación a lo que sería la mojiganga por antonomasia: una mascarada grotesca, o “fiesta pública que se hace con varios disfraces ridículos, enmascarados los hombres, especialmente en figura de animales” (*Diccionario de Autoridades*), con carácter burlesco. La índole carnalesca de este tipo de piezas se advierte en la intriga que sintetizamos a continuación:

Escamilla (alcalde) manifiesta su intención de organizar un festejo teatral para el rey (canto).

Llama al escribano (Mendoza) para que lo ayude a discurrir la fiesta mientras mantienen un diálogo absurdo.

Aparición de Manuela, como un moro francés titiritero⁷ quien presume de poder hacer todo el festejo teatral (“baile, mojiganga / comedia, entremés”)⁸ con sus *arlequinillos*.⁹

Escamilla pide una demostración antes de llevar el espectáculo al palacio de La Zarzuela.¹⁰ Dos arlequines disponen una mesa¹¹ sobre la cual el *titeretier* hace aparecer por *arte de*

⁶ Borrego Gutiérrez (2002: 288) sitúa la escenificación de *El titeretier* en 1663, en palacio. Cienfuegos Antelo (en su edición del texto) da 1677 como fecha probable de representación, basada en que Pérez Pastor sitúa a todos los actores que figuran en la pieza durante la fiesta del Corpus de ese año: Manuela de Escamilla, Luisa de Pinto, María de Cisneros, Bernarda Manuela, Manuel de Mosquera, Cristóbal Górriz, Luis de Mendoza, Jerónimo de Morales y Antonio de Escamilla. La puesta palaciega, por otra parte, se corrobora por la referencia de que la mojiganga es “para el rey mismo” (v.13); falta confirmar si esta ocurrió catorce años antes (dos años después de la representación de *La campanilla* de Moreto).

⁷ Eran extranjeros quienes mostraban sus retablos de población en población. También eran prestidigitadores, de allí lo de “juego de manos” y la amenaza de Manuela de convertir al alcalde en jabalí. El término *titeretier* es un galicismo semejante al de *plenipapelier*, asimismo usado por Avellaneda.

⁸ De hecho, esto ocurría cuando se prohibía la representación de las compañías de comedias en la época del Corpus o por otras circunstancias, v. g., lo que alega Chanfalla en *El retablo de las maravillas* (Cervantes 1970: 171).

⁹ Según Madroñal (2008: 147-148), el *arlequinillo* es “aprendiz y como criado del volatín”.

birlibirloque distintos objetos que solicita Escamilla: dos torres famosas por sus relojes, cuatro locas disfrazadas de vegetales, una gigante que viene a la corte a buscar marido y al que Manuela “casa” con un loco que figura un molino de viento. La mascarada culmina con el obligado saludo ante el destinatario mayestático empírico, ya que sólo se trata de un ensayo (“repitiendo alegres [...] / ¡ay, que ya soy, / que titeretier / del rey, mi señor!” (vv. 244-253)

El cariz metateatral del género se percibe en los rasgos establecidos por Catalina Buezo (2005): la explícita *escenificación* o *preparación de una mojiganga* para determinado festejo -es decir, la autorreferencialidad- y la inclusión de personajes grotescos como el alcalde mojiganguero (Escamilla), viejas (en este caso, las locas), el niño de la Rollona (aquí, la gigante flamenca), los hombres-torres que, con sus disfraces, señalan su condición de espectáculo (para) y (meta)teatral. Todos los personajes salen cantando y bailando en el típico desfile carnavalesco (Sosa 2014), ante Escamilla, el escribano y el mismo *titeretier*, que fungen de espectadores internos.

La completa suspensión de las convenciones de la verosimilitud está autorizada por la inversión carnavalesca en múltiples planos: la actriz Manuela oficia de titiritero (hombre) y Jerónimo Morales (“el Moralón”), de gigante, efecto cómico reforzado por la anterior pregunta del alcalde bobo “¿Y la gigante es mujer?” (v. 190); la mujerona puede unirse a un ser inanimado como el molino de viento; cuatro “locas” asumen el rol de diversas hortalizas, cuyo nexo con la alegórica legión de doña Cuaresma en su batalla con don Carnal -retratada por Juan Ruiz- no excluye la connotación sexual de algunas (el cohombro, por ejemplo) y muestra la (con)fusión que mezcla todos los niveles de lo existente. Las numerosas alusiones a la comida, con su doble acepción gastronómico-erótica, delatan el origen parateatral de la mojiganga y evidencian el tono irreverente que trastrueca todos los límites y jerarquías. El travestismo, por su parte, remite al uso de disfraz que caracteriza esta fiesta popular pero también a la metateatralidad y al antirrealismo que dominan el género derivado de aquella.

El absurdo instalado por el grotesco va acompañado por el *disparate* inscripto en el orden del lenguaje, visible en la discusión del alcalde mojiganguero Escamilla con el escribano, cuando se cree insultado porque este lo llamó “erudito” o en el mismo canto de la gigante: “Yo soy la flamenquilla / que luego que nací, / mi mamá darme el pecho/ no pudo sin chapín” (vv.193-196). El disparate viene justificado por la locura inherente al cosmos transgresivo de las carnestolendas reproducido en la mojiganga, en la cual se vislumbran prácticas socioculturales del XVII: algunos locos patológicos participaban en las festividades públicas usurpando los roles de los locos de carnaval, así como los actores podían usar trajes de los locos del hospicio (cfr. Atienza 2009: 52-53).

La percepción de que la locura es un estadio que depende de si nos situamos dentro o fuera, en el escenario o en la platea, es una variante de la concepción teatralizada de la vida, propia del metateatro. Porque locos y actores intercambian sus papeles es que oímos decir a Escamilla: “Loco de contento quedo, / y loco quisiera ser, / por servir con mi locura / más locamente a mi rey” (vv. 136-139).

En 1692, se estrena en el Corpus de Valladolid, junto con el auto *La cura y la enfermedad*, *Doña Jimena Gómez* de Simón de San Mateo¹², mojiganga correspondiente al subtipo de la boda

¹⁰ Refiere al palacete que, para pabellón de caza, hizo construir en 1627 el rey Felipe IV, en un lugar llamado La Zarzuela, en las afueras de la capital.

¹¹ Consideramos errónea la adjudicación del verso 86 a Escamilla ya que es Manuela quien puede ser considerada un “figón portátil”, tanto por llevar sus marionetas como por hacer aparecer distintos seres y objetos. Los ayudantes son los *arlequinillos* o volatines, hábiles en el arte de hacer piruetas y danzas.

¹² Actor llamado Sebastián Mateo o Simón de San Mateo, a quien también se conocía como “el Tuerto” (de Salvo 2008).

burlesca (Buezo 2005: 242), pues consiste en una versión paródica de la leyenda que culminara con la boda del Cid y Jimena.¹³ Describimos las secuencias brevemente:

Necesidad del poeta de hallar un sainete nuevo.
Presentación de Diego Laínez por parte del músico.
D. Laínez canta su rabia y pregunta por su escudero. Este informa que el Cid está en Teruel.
Sin solución de continuidad, entra el Cid, a quien D. Laínez comunica que ha sido afrentado por el Conde Lozano. El Cid se compromete a matar al agresor.
Jimena confiesa a una dueña su amor oculto por Rodrigo. Llega el conde Lozano y le avisa que el Cid quiere vengarse; Jimena lo esconde bajo la cama.
El Cid llega en busca del conde Lozano y descubre una “pata” del vejete escondido. Lo mata y el Conde entra por sí mismo en el vestuario.
Jimena declara su intención de pedir una reparación real y el Cid resuelve ir también a palacio.
Allí, Jimena pide justicia por la muerte de su padre al rey y este se la promete.
Salen el Cid y D. Laínez. El rey promete la mano de Jimena al Cid y D. Laínez la convence mediante una dote de catorce maravedís.
Salen todos a bailar pero como Jimena lamenta la falta de un padre para su boda, el conde Lozano es “resucitado”.

La extrema hilaridad del texto no surge de la acción dramática –aunque se aprecia en esta el tenor irrisorio de la parodia- sino de la degradación operada sobre el discurso heroico por antonomasia, el referido a los romances históricos, especialmente los del Cid. La inversión del sentido se produce a través de un “bricolaje” o *dramaturgia cohesiva* de romances y de paremias, utilizando el nombre dado tres siglos más tarde por José Sanchis Sinisterra a este procedimiento (Sosa 2004), combinado con elementos insignificantes o contradictorios:

Laínez. *Canta*.
“¡Ay, que me muero!
¡Ay que me matan!
¡Ay que las pulgas me pican y saltan!”
De cólera estoy mortal
y de rabia desespero.
Canta.
“¿Dónde estás, el mi escudero,
que no te duele mi mal?” (vv.18-24)

La eficacia del resorte cómico implica el reconocimiento de los fragmentos –como este del romance del Marqués de Mantua (Buezo 2005: nota)- por parte de los espectadores, cuya competencia teatral supone la identificación y resignificación de las citas hipotextuales desgajadas de sus contextos discursivos. Otro ejemplo lo constituye el Romance del Cid Ruy Díaz, que aportará el argumento irónico de Laínez para que el Rey perdone la vida a Rodrigo (vv.236-239).

Además del mencionado, el romance de doña Isabel de Liar (“Yo me estando en Giromena /a mi placer y holgare...”) ¹⁴ y otros configuran un taraceado, en medio de los cuales se incrustan

¹³ Rodrigo se casó con Jimena Díaz, hija de don Diego, conde de Oviedo, y sobrina del rey Alfonso, según cuenta la *Historia Roderici*, y no con Jimena Gómez, a quienes los juglares hicieron hija de un imaginario conde de Gormaz a quien el Cid habría matado en un duelo.

expresiones proverbiales, refranes y estribillos:¹⁵ la intertextualidad, empleada en función de una retórica del disparate, constituye el componente metateatral básico de esta mojiganga al recalcar la literariedad del referente. Pero hay otros elementos que remarcan la ficcionalidad del espectáculo: las continuas alusiones a la factura y componentes del hecho teatral (*teatro sobre teatro*), como cuando el Cid mata al conde Lozano y este sale de escena por sí solo: “Lozano. Pues muero por temerario, / me entraré en el vestuario, / no me salgan los mete muertos” (vv. 139-141) o cuando el Rey opina que “entre muy enhorabuena / porque ha que falta Jimena / mucho tiempo del tablado” (vv.197-199).

La convicción de que el final de la mojiganga seguía un modelo agotado se verifica en las palabras del Cid: “Tengan, que aquesto va largo, / y para que tenga fin, / con una tonada nueva / se le ha de dar” (vv. 302-304), acompañando la innovación musical con la desopilante resurrección del Conde, que trata aun más livianamente la temática de la muerte evocada por *La campanilla*.

Conclusiones provisionales

A medida que se avanza hacia finales del XVII, observamos, además de la repetición automatizada de prácticas metateatrales consolidadas en etapas anteriores (autorreferencialidad tanto al género como al fenómeno teatral, rol dentro del rol, travestismo ...), el incremento de las estrategias de adulación hacia el espectador -concordante con la legitimación de los géneros breves en palacio y posiblemente, con la disminución de ideas nuevas- y la intensificación de una *retórica del disparate* (o “absurdo”), relacionada con el empleo de la parodia y la progresiva musicalización de la narratividad.

Es importante señalar que, dentro de la taxonomía vigente de formas metateatrales, no se incluye el “disparate” o “absurdo”, categoría que surge de una “discordancia” o “fractura” en el paradigma verosímil del espectador, quien vacila entre leer el espectáculo al modo realista –motivado por la aparición de tipos sociales propios del género breve (el alcalde bobo, las gorronas, los valientes fingidos, las locas)- o interpretarlo como un *juego* en el que están abolidas todas las convenciones del mundo real. Estas transgresiones abarcan desde el “mecanismo sobrenatural” de la campanilla (con su subterránea lección moral), pasando por el cubilete mágico del titeretier y su desfile de figuras grotescas, hasta llegar a la parodia cidiana y milagrosa vuelta a la vida del conde Lozano.

El *crescendo* del disparate, secundado por un aumento de componentes musicales,¹⁶ comprueba la índole lúdica del teatro breve. “Esto es un juego”, lo que equivale a decir “esto es teatro”, proclaman constantemente los artificios metateatrales de los tres textos considerados, en un verdadero pacto de ficcionalidad del cual la subversión paródica es el ápice. Esta noción de *juego*

¹⁴ Aunque el romance trata de los amores clandestinos de Isabel de Liar con el rey, refiere también a un Rodrigo rodeado de caballeros: “[...] conociera al uno de ellos / en el cuerpo y cabalgar: / don Rodrigo de Chavella, que llaman del Marichal [...]” (Sevilla Arroyo 2010).

¹⁵ Para un estudio pormenorizado del componente paremiológico, véase Buezo (1997) y Borrego Gutiérrez (2002).

¹⁶ En *La campanilla* es un sonido el que paraliza a los personajes; en *El titeretier* se repite el estribillo “¡El chischás de las castañetillas / y el tañidillo del cascabel!” (vv.50-51 y sigs.); gran parte de *Doña Jimena Gómez* es cantada, inclusive en los segmentos más “dramáticos”, como se observa en las acotaciones: “Los movimientos de la música acotan por la derecha (Por I, Por 7)” (Buezo 2005: Nota 3, p.244).

está en conformidad absoluta con la profunda convicción del mundo como teatro que implica el imaginario barroco: la carcajada como espejo cóncavo del desengaño.

BIBLIOGRAFÍA

Anguix Vilches, Laia (2001). “Alegoría del árbol de la vida (Ignacio de Ries)”, *Iconografía e iconología*. Disponible en: <http://www.uv.es/~mahiques/ArbRies.htm>

Atienza, Belén (2009). *El loco en el espejo: locura y melancolía en la España de Lope de Vega*, Amsterdam, Rodopi.

Avellaneda, Francisco de (2010). *El titeretier*, en *Teatro breve de Francisco de Avellaneda*, edición de Gemma Cienfuegos Antelo, CORTBE. Disponible en: betawebs.net/corpus-avellaneda/?q=node/17

Borrego Gutiérrez, Esther (2002). *Un poeta cómico en la Corte: vida y obra de Vicente Suárez de Deza*, Kassel, Reichenberger.

Buezo, Catalina (1989). “Del entremés burlesco a la mojiganga”. J. Huerta Calvo, *El teatro español a fines del siglo XVII: historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Vol. 1, Amsterdam, Rodopi, 553-568.

Buezo, Catalina (1997). “Empleo paródico de paremias y la mojiganga dramática (II): hacia una clasificación temática”. *Paremia*, 6, Madrid, 135-140.

Buezo, Catalina (2005) (ed.). “Doña Jimena Gómez de Simón de Samatheo”. *La mojiganga dramática: de la fiesta al teatro*, Vol. 2. Kassel, Reichenberger.

Cervantes, Miguel de (1970). *El retablo de las maravillas, Entremeses*, ed. de Eugenio Asensio, Madrid, Castalia.

Quevedo, Francisco de (1859). *La hora de todos*. A.Fernández-Guerra, *Obras de don Francisco de Quevedo y Villegas*, T. 2, Madrid, Rivadeneyra. Disponible en: <http://books.google.com.ar/books?id=L5RTAAAcAAJ>

Lobato, María Luisa (2003) (ed.). “La campanilla”. *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, II, Estudio de M.L.Lobato, Kassel, Reichenberger, 582-591.

Lobato, María Luisa (2003) (ed.). “Diccionario de los actores que representaron teatro breve de Moreto”. *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, I, Kassel, Reichenberger.

Madroñal, Abraham (2008). “Por los tinglados léxicos de la antigua farsa”. José A. Pascual (coord.), *Nomen exempli et exemplum vitae: studia in honorem sapientissimi Iohannis Didaci Atauriensis*, 145-156.

Salvo, Mimma de (2008). “Apodos de los actores del Siglo de Oro: procedimientos de transmisión”, MIDESA. Disponible en: <http://www.midesa.it/peninsulas/De%20Salvo%20Apodos%20de%20los%20actores.htm>

Sevilla Arroyo, Florencio (2010) (ed.). *El romancero español*. España, Penguin Random House.

Sosa, Marcela (2004). *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.

Sosa, Marcela (2014). “‘De tontos y de locos...’: sátira y crítica metateatral en el entremés *El hospital de los podridos*”. *Cuadernos FHYCS* 44, UNJu, 107-118.

Sosa, Marcela (2015). “Fisuras metateatrales del género de la mojiganga en *Lo que pasa en mitad de la Cuaresma al partir la Vieja*”. *Actas del VIII Congreso Internacional Letras del Siglo de Oro español: hacia Lope de Vega*, Mar del Plata, UNMP, 258-267.